

Книжные коллекции изданий для детей: нужны ли они музею?

Книжные собрания важны для изучения различных аспектов культуры. Музейному делу ближе комплексное изучение книги как произведения искусства и предмета коллекционирования. И дело касается не только выставок частных коллекций, хотя мировоззрение собирателей, несомненно, — тема интересная и в науке почти не разработанная¹. Говоря о феномене «детской» книги, необходимо учитывать, что подобного рода издания предполагают не только чтение, но и другие аспекты восприятия и общения с книгой. С этой точки зрения, искусствоведы и сами художники-иллюстраторы чаще всего мыслят детскую книгу в качестве одного из жанров изобразительного искусства.

Объединенный музей писателей Урала располагает сравнительно небольшой коллекцией изданий для детей. Это частная коллекция Л. А. Худяковой, включающая уникальные издания 1965–1982 гг., и частная коллекция И. М. Давидович (издания, вышедшие в свет с 1907 по 1938 г.). Все книги частного собрания семьи Давидович имеют экслибрис. По большей части это дореволюционные издания, но есть и несколько книг 1930-х гг. В коллекции имеются издания с дарственными надписями. И. М. Давидович сотрудничала с музеем писателей Урала еще с 1970-х гг., коллекция книг была подарена ею в 80-е гг. Следует отметить, что интерес музея к подобного рода книжным изданиям — это еще одна возможность включить русское искусство и, прежде всего, литературу в общий художественный процесс.

Особо ценными предметами музейной коллекции обычно считаются экземпляры с пометами и вкладными записями и книги с автографами. Например, одна из книг собрания И. М. Давидович содержит вкладную запись владельца². Сюда же относятся примечательные экземпляры книжных изданий, имеющие биографию. Так, имеющаяся в нашем музее книга

¹ См. об этом некоторые искусствоведческие статьи: [6].

² «Эта книжка была подарена профессором классической филологии Казанского университета Федором Геннадьевичем Мищенко своему сыну Глебу, 14 мая 1897 года... Ф. Г. Мищенко был моим двоюродным дедом — мужем сестры моего родного деда, а Глеб Федорович Мищенко был моим двоюродным дядей и проживал в Москве в тот же период, когда наша семья тоже жила в Москве — с августа 1915 по июль 1918 года. Дядя Глеб подарил эту книжку мне. И. Давидович».

П. Ершова «Конек-горбунок» (М. ; Л., 1928) содержит не только экслибрис и штемпель владельца, а также дарственную надпись и предисловие с пометами, по которым можно сложить текст выступления И. М. Давидович – актрисы – во время концертной поездки на фронт в 1943 г. Музейные работники знают, что иногда атмосфера, которую передает тот или иной экспонат, важнее каких-то формальных, но «пустых» атрибутов предмета. Статус учтенного предмета совсем другой, нежели исходный статус вещи, заслуживающей права войти в наследие. Например, книга П. Ершова могла бы когда-нибудь занять место в действующей экспозиции музея (по воспоминаниям А. П. Бажовой-Гайдар, одной из любимейших книг в их семье был «Конек-горбунок», см.: [1]).

Отдельный интерес представляют экземпляры книжных изданий, переплетенные вручную: так, в коллекции актрисы есть детская книжка «История одного кролика» Э. Сетон-Томпсона 1914 г., обложку к которой Ирина Давидович сделала сама.

Своеобразие любого книжного издания определяется тем, где, когда, кем произведение было прокомментировано, иллюстрировано, полиграфически выполнено и напечатано. Если говорить, прежде всего, о литературе для детей, то писатели подчас могут участвовать в создании книги почти на равных правах с художником. В качестве примера можно привести переиздание сказки «Алиса в Стране чудес» с иллюстрациями Джона Тенниела (М., 1978, сер. «Лит. памятники») из коллекции Л. А. Худяковой. Рисунки Дж. Тенниела считаются сегодня каноническими. Он не только выступил иллюстратором книги, но стал полноправным автором концепции оформления всего издания. В других случаях автор может создавать иллюстрации к произведению собственноручно. Так, в коллекции Давидович есть несколько таких изданий: это книги Н. И. Живаго «Тилибум-бум» и «Парень с ноготок» (1913) с рисунками автора, книги З. Гиппиус «Как мы воинам писали и что они нам отвечали» (1915) и П. Соловьевой (Allegro) «Дедушкино кольцо» (пьеса в стихах с рисунками автора. Издание журнала «Тропинка», 1912) – часть обложки этой книги сделана владельцем из тетрадного зеленого листа, чернилами написаны фамилия автора и название пьесы.

В тех же случаях, когда писатель играет роль только создателя текста, особый интерес представляют иллюстрации известных художников. Чаще всего именно по этой причине собираются и хранятся коллекции детских книг. Книжники хорошо знают, что с конца XIX в. до начала XX-го отечественное книжное искусство находилось в упадке. К началу же прошлого века, с приходом авангардного направления в искусстве, ситуация меняется: в 1920–30-е гг. многие художники русского авангарда

в поисках возможности зарабатывать вне своей основной, живописной, работы охотно шли в издательства. Большую роль в то время играла школа Виктора Лебедева, внесшего огромный вклад в разработку художественной конструкции детской книги. В упомянутой выше коллекции Л. А. Худяковой имеется издание с иллюстрациями В. Лебедева – это книга С. Я. Маршака «Сказки. Песни. Загадки» (М., 1977). Определенная роль в создании детской книги 1920-х гг. принадлежала и частному издательству «Радуга» журналиста Л. М. Клячко. В издательстве «Радуга» вышла первая «новая» книга – «Слоненок» Р. Кипплинга в переводе К. Чуковского и с иллюстрациями В. Лебедева. Эта книга – в фондах музея имеется ее переиздание (Киплинг Р. Сказки / пер. с англ. К. Чуковского и С. Маршака ; рис. В. Курдова. Л. : Детлит, 1980) – была в свое время высоко оценена Николаем Пуниным³.

Русские художники детской книги опирались в своей технике на лубочную и рукописную традиции. На примере детской книги особенно хорошо прослеживается эволюция полиграфической культуры в России: в этом контексте интересны и показательны работы тех или иных русских художников в книжных собраниях; бумага, на которой выпускались книги; расположение текста на странице и способ воспроизведения иллюстративного и печатного материала. Если касаться, в частности, дореволюционных изданий, то по ним особенно явственно можно проследить генезис наших отечественных мультфильмов (см., например, книгу «Лиса и козел» 1915 г. с иллюстрациями А. В. Неручева).

Отказ от типографского набора и применение общей для текста и иллюстраций литографской техники в начале XX в. стал культурным явлением мирового масштаба. Здесь стоит отметить, что в собрании Давидович имеется более 30 литографированных изданий: это издания товарищества И. Д. Сытина и книги, вышедшие у русского издателя и книгопродавца И. Н. Кнебеля. Как известно, русский книгоиздатель и просветитель И. Д. Сытин был одним из крупнейших производителей и распространителей печатного лубка в начале XX в. и почти 20 лет коллекционировал доски, с которых печатались лубки. К сожалению, эта уникальная коллекция сгорела во время пожара в типографии Сытина в 1905 г. Основу сытинских изданий составили сказки и умелые пересказы. В коллекции Л. А. Худяковой есть несколько таких изданий («Родные сказки», сост. Н. В. Тулупов; «Сказки родной Украины», сост. К. В. Лукашевич и пр.). Конечно, русские художники не были

³ См. статью Н. Пунина в газете «Жизнь искусства» за 1922 г., № 7.

сознательными мультипликаторами – они увлекались лубочным направлением при иллюстрации сказок и детских историй.

В 60–70-е гг. XX в. отечественная книжная графика достигает своего рода синтеза. Работа художников книги обретает, наконец, самоценность. «Тенденция обособления, станковизации иллюстрации, – пишет А. Н. Филинкова, – привела к появлению так называемой “ассоциативной иллюстрации” или иллюстрации “по мотивам” литературного произведения, которая становилась для художников поводом к выражению своего творческого мировоззрения, к философским размышлениям, порой имевшим политический подтекст» [5, с. 264]. Полиграфия не осталась в стороне. Недавно в издательстве «Арт-Волхонка» вышла книга В. К. Солоненко «Конкурс “Искусство книги”. 1958–1997» – в ней можно найти список обладателей наибольшего числа наград за полиграфическое оформление изданий в России во второй половине XX в., всего в перечне более 25 типографий. В коллекции нашего музея есть несколько изданий, выпущенных этими типографиями. Например, переиздания Сельмы Лагерлёф 1976 и 1979 гг. с рисунками Э. Булатова, О. Васильева и Б. Диодорова (фабрика «Детская книга № 1», Калининский полиграфкомбинат), книга Бориса Заходера «Моя Вообразия» с рисунками В. Пивоварова (фабрика «Детская книга № 1»), книга Клайва Стейплза Льюиса «Лев, колдунья и платяной шкаф» 1978 г. с рисунками Г. А. В. Траугота (фабрика «Детская книга № 2») и др.

Некоторые издания местных типографий выполнены ничуть не хуже перечисленных или, по крайней мере, достаточно добротно. Например – книга Пермского книжного издательства «Скороговорки. Книжка-ярмарка» (1973, сост. А. Зебзеева, ил. П. Вагин) или изданный Средне-Уральским книжным издательством «Конек-горбунок» П. Ершова с иллюстрациями художника Л. А. Эппле (1977). Выявление, описание и изучение таких источников имеет региональное значение. В то время как большинство вышедших в СССР в 1960–1980-е гг. книг обладают значимостью благодаря работам представителей неофициального искусства московско-петербургского круга, книги местных издательств этого периода – результат творчества художников кисти и слова, которые формировали художественное пространство на Урале.

На сегодняшний день существует список имен признанных художников-иллюстраторов детской книги, однако критерии включения в этот список подчас размыты и неоднозначны. Как объясняет М. Оганесянц, «Объективной причиной размытости списка “главных имен” в отечественном искусстве была специфика политического прошлого культуры, в котором

ценностное маркирование жестко зависело от социального положения автора, попадания “в касту” Союза художников. Субъективной причиной может считаться признание гуманитарными науками идейно-эстетической программы постмодернизма “единственно живым фактом” художественного процесса, узаконившего множественность мнений, самоценность различий в качестве ключевой посылки знания об искусстве» [4, с. 607].

Если же касаться жанра «пересказа» и перевода иностранной детской литературы – а это явления по природе очень близкие, – то можно процитировать слова известного переводчика Николая Живаго: «На многих западных языках переводчик называется “интерпретатор”. Потому что на самом деле происходит перекодирование продуктов иной ментальности в нашу ментальность. Здесь необходимо включать свою кровь, свою душу, все то, что есть свое. <...> Важно достичь реакции, как режиссер достигает реакции зала, создавая определенные вещи, работая на приспособлениях актерских и режиссерских <...> все зависит от его собственной культуры, от его собственного мира внутреннего, как сейчас модно говорить, бэкграунда. Все зависит от его понимания, ощущения и, наконец, от его владения тем языком, на котором он переводит» [2]. С этой точки зрения особенно интересны книги из частного собрания Л. А. Худяковой. Например, издание книги Л. Кэрролла, подготовленное Академией наук СССР, «Приключения Алисы в Стране чудес» (1978) в переводе С. Я. Маршака, Д. Г. Орловской и О. А. Сedaковой, или упоминаемые выше сказки Р. Киплинга в знаменитом переводе К. Чуковского (1980). Отдельно стоит отметить книгу Дж. Барри «Питер Пэн. Сокращенный пересказ с английского Ирины Токмаковой» (1981) с иллюстрациями художника И. Наховой, издательство «Детлит».

Концепция комплектования музейных книжных коллекций должна учитывать определенные внешние и внутренние факторы. В данном случае, говоря о внешних факторах, нельзя обойти вниманием проблему современных изданий: кто из современных авторов был бы интересен музею? Конечно, есть переиздания русских классиков с иллюстрациями современных художников. Но с точки зрения современного искусства, попадание в музей нередко воспринимается, прежде всего, как возможность оказаться в культурном архиве. И такое положение возникло давно: еще в XIX в. принципиальные для новоевропейского музея функции сохранения и реставрации тех или иных объектов были потеснены вышедшей во главу угла т. н. «инициацией», т. е. функцией наделения объекта статусом предмета искусства (см. об этом: [4]). В конце XX в. эта ситуация стала еще более непонятной из-за повышенного интереса к неофициальному, запрещенному

искусству, когда в разряд значимых и ценных включались чаще всего произведения авторов, формально причисленных к неофициальным кругам.

«Дискуссия о том, каким сегодня быть искусству или музею (пространством “вечных” ценностей, образования, экспериментов), происходит в самой выставочной практике, в процессе проведения акций, семинаров» [3, с. 180], – замечает О. В. Науменко. Учитывая общую тенденцию перехода музея как институции от модели открытой, но небезопасной для произведений искусства площадки к модели закрытого, суперзащищенного пространства, мы, тем не менее, можем менять пространство экспозиции. Так, например, располагая рядом зарубежных изданий для детей (например, сказками народов мира из коллекции Л. А. Худяковой), пространство музея можно рассматривать как площадку для т. н. художественного космополитизма, включая в экспозицию иностранные книжные издания, представляющие собой произведения полиграфического и оформительского искусства (например, книга Петре Инспиреску «Двенадцать царевен и заколдованный дворец», Бухарест, 1974). В рамках подобного подхода к организации музейного пространства и его наполнению главным является – знакомство с искусством, с разными стилями и направлениями в искусстве, что само по себе учитывает общность творческих поисков как отечественных поэтов, писателей и художников, так и зарубежных.

Список литературы

1. *Бажова-Гайдар А. П.* Глазами дочери. М. : Сов. Россия, 1978. 193 с.
2. В студии Николай Живаго. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/24203604.html> (дата обращения 12.12.2016).
3. *Науменко О. В.* Актуальное искусство в Курганском областном художественном музее: проблемы и перспективы // Уральское искусствознание и музейное дело: опыт, проблемы, перспективы : сб. материалов конф. Екатеринбург : [б. и.], 2013. С. 185–188.
4. *Оганесянц М.* Музейное кураторство как фактор актуализации современного искусства. На примере деятельности Отдела новейших течений Русского музея // Искусствознание. 2012. № 3/4. С. 599–610.
5. *Филинкова А. Н.* Книжная графика Юрия Филоненко // Уральское искусствознание и музейное дело: опыт, проблемы, перспективы : сб. материалов конф. Екатеринбург : [б. и.], 2013. С. 262–267.
6. *Юденкова Т.* Русская концепция развития галереи братьев П. М. и С. М. Третьяковых. К вопросу о мировоззрении коллекционера // Искусствознание. 2014. № 2. С. 463–503.